略论中国音乐史的改写

王子初

一、改写中国古代音乐史是新时代要求

曾几何时，人们开始关注于中国音乐史的改写问题。

近年香港刘靖之的《中国新音乐史论》对上世纪五六十年代以来中国大陆地区的“中国近现代音乐史”提出了质疑①；不久，上海戴鹏海的论文，更是触发了重写音乐史这个“敏感而又不得不说的话题”②。相比研究近现代音乐史学者们的热烈气氛，中国古代音乐史学界的局面似乎要冷清得多。然而，表面的冷清，难以掩盖“重写音乐史”这一历史使命的迫切性和必要性。

其实，关于中国古代音乐史的改写问题，早在曾侯乙墓的发掘之时，就已经沸沸扬扬。曾侯乙墓的发掘，是中国，也是世界音乐考古史上的一次空前大发现，更是中国音乐理论界重新审视现有的一部中国音乐史的原动力。

（一）曾侯乙墓和先秦音乐史的彻底改写

1978年，湖北随县（今随州）曾侯乙墓的发掘，一时被誉为世界第八大奇迹。墓中出土的包括编钟、编磬在内的音乐文物总计达126件，这是一套完整的先秦宫廷乐队和寝宫乐队的编制③。

在曾侯乙墓发掘以前，中国音乐史从来没有告诉我们，先秦曾经出现过一个音乐文化如此辉煌的历史时期，曾经产生如曾侯乙编钟这样气势恢宏的乐器。现有的中国音乐史从来没有告诉我们，先秦编钟在铸造技术方面，不仅制作精美，花纹繁缛，还产生了“一钟两音”的伟大科学发明。这一发明的重大学术含义，决不在已有的中国古代“四大发明”之下。现有的中国音乐史也从来没有告诉我们，先秦时期的各国，使用着不同音律体系，而并非是汉儒所说的那一套齐整划一的十二律和不乏种种误解的音阶名称。因为曾侯乙编钟的钟体及钟架和挂钟构件上刻有的3700余字的错金铭文，标明各钟的发音属于何律（调）的阶名，并清楚地表明了这种阶名与楚、周、晋、齐、申等国各律（调）的对应关系。曾侯乙编钟铭文实为一部失传了的先秦乐律学史，并有编钟保存完好的音响和与其同出编磬带有的708字铭文相互印证，更增加了这部不朽典籍的光辉。

多年来，中国音乐史上向有“古音阶”、“新音阶”之说。人们把《吕氏春秋·音律》中所描述的生律次序构成的音阶称为“古音阶”，即半音在第四、五和七、八级音之间的七声音阶。相对于“古音阶”一名，上世纪二三十年代杨荫浏先生在其《雅音集》中，将半音在第三、四和七、八级之间的七声音阶定名为“新音阶”。因为根据典籍的记载分析，这是一种后世新出现的音阶。曾侯乙编钟错金铭文的确切记载，如给史学家们泼了一桶凉水：无论古

---

① 刘靖之《中国新音乐史论》，台湾耀文事业有限公司1998年版。

② 戴鹏海《“重写音乐史”：一个敏感而又不得不说的话题》，《音乐艺术》2001年第1期。

③ 王子初《中国音乐文物大系·湖北卷》，大象出版社1996年10月版。

音阶、新音阶，早已长期使用于先秦人的音乐生活中。“新音阶不新”的结论让史学家们仰天长叹！

钟铭的发现，导致人们对中国先秦乐律学水平认识的彻底改变。如钟铭关于某音在不同调中称谓的对应记叙，真实地反映了当时旋宫转调应用的实际情形，而后世已经全然不知；又如通过对钟铭的研究发现，现代欧洲体系的乐理中大、小、增、减等各种音程概念和八度音组概念，在曾侯乙编钟的标音铭文中应有尽有，而且完全是中华民族独有的表达方法；钟铭中“变宫”一名的出现，弥补了先秦史料关于七声音阶的失载等等。曾侯乙墓的发掘震撼了世界，它吸引了国内外几乎所有中国音乐史学研究者们的注意，推倒了多少专家以毕生心血换来的结论。编钟的铭文，这部失传了的先秦乐律学典籍，导致了先秦音乐史的彻底改写！它还使学者深深地感觉到，数十年来逐步完善起来的整部中国音乐史，有了重新认识和估价的必要。曾侯乙墓的乐器，尤其是编钟的出现，第一次从根本上撼动了有着显而易见局限的、以文献为主要史料基础的传统中国音乐史。

（二）舞阳骨笛——全新的“古代神话”

人类艺术（包括音乐）的起源，始终是所有社会学者关心的重大课题。无论是哲学家、美学家或是音乐史学家，总想弄清楚“音乐是怎样产生的”这一似乎永远也弄不清楚的难题。借助于古代的神话和传说这根拐棍，当然是一条无须承担风险的捷径。“五四”以后，“新学”兴起，中国出现了专门的音乐史学著作。最早的有上世纪20年代初出版的叶伯和的《中国音乐史》。他将中国音乐史分为四个时代，其前两个时代分别为传说中的黄帝时代以前的“发明时代”，以及从黄帝时代到周代的“进化时代”。其主要内容只能借助于文献和古代神话传说④。这一以文献资料为基础构建史料系统的撰史传统，历经郑觐文的《中国音乐史》⑤、许之衡的《中国音乐小史》⑥、田边尚雄的《中国音乐史》⑦、早期倡导吸收西方科学思想并身体力行和成果卓著的中国音乐史学家王光祈的《中国音乐史》⑧，乃至杨荫浏的《中国古代音乐史稿》这一部里程碑式的巨著⑨等数十部音乐史学著作问世，均未有根本性的改变。从叶伯和到杨荫浏的半个多世纪中，我们的音乐史始终是拄着古代神话传说这根拐棍彳亍前行。《吕氏春秋》记载的音乐传说仍是音乐史早期的主要内容。

19世纪以前，人们始终把这样的神话传说看成是人类自己的信史。音乐是怎样产生的？是谁发明了十二律？那些琳琅满目的乐器又是从哪里来的？对于这些音乐史上的重大问题，我们的祖先早有深刻的思考，并都有完满的“解答”。《山海经》上说，大禹的儿子夏侯启曾三次去天上做客，把天帝的音乐《九辩》、《九歌》偷下来自己享用，从此人间就有了音乐。《吕氏春秋》说，黄帝派他的乐官伶伦创造乐律。伶伦以雌雄凤凰的鸣叫声为标准，用竹管制成律管，分别确定了六吕、六律，成了乐律的创始人。至于那些琳琅满目的乐器，我们的祖先几乎都给它们找到了发明者：笙是女娲发明的，埙是庖牺氏用土烧成的，鼙鼓是有垂创造的，磬是无句最先制作使用的……这些就是后人追记的人类还没有文字时候的“历史”。

不知是不幸还是大幸，1986年以来，河南舞阳贾湖遗址陆续发现的一批新石器时代

④ 叶伯和《中国音乐史》1922年出版的上卷，由作者自己发行。上世纪80年代其下卷被发现，并发表于《音乐探索》1988年第1期。

⑤ 郑觐文《中国音乐史》，大同乐会1929年出版发行。

⑥ 许之衡《中国音乐小史》，今可见1931年8月的商务印书馆初版（“万有文库”本）。

⑦〔日〕田边尚雄《中国音乐史》，陈清泉译，商务印书馆“中国文化史丛书”本，1937年5月版。

⑧ 王光祈的《中国音乐史》完成于其留学德国期间，1934年9月编入“中华百科丛书”，由中华书局出版。

⑨ 杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社1981年2月版。

早期的骨笛[⑩]，再次从根本上撼动了这样的一部中国音乐史。

1987年11月，中国艺术研究院音乐研究所的研究人员赴河南，对其中保存较为完好的一支骨笛(M282：20)做了测音研究。结果表明，该笛能吹奏以G为宫的下徵调七声音阶或是以D为宫的六声（或七声）清商音阶。此外，该研究所对同时出土的其余部分骨笛也进行了系统的鉴定，得出了明确的结论：舞阳贾湖骨笛已经具备了七声音阶结构，而且发音相当准确，音质较好，至今仍能吹奏旋律[⑪]。

考古学家们对舞阳贾湖遗址的木炭、泥炭做了C14测定，又经树轮校正，得知骨笛距今为7800—9000年。其中14支七音孔骨笛的年代是距今8200—8600年，由此导出的"中国八九千年前即已经使用了七声音阶"的结论，犹如一个晴天响雷震惊了音乐史学界。因为不久以前人们还在讨论，中国两千多年以前的先秦有无七声音阶，战国末期燕国的荆轲在唱'风萧萧兮易水寒'时所用的'变徵之声'是否由两河流域东传而来，一个曾侯乙墓的发掘，已经彻底粉碎了这些在上世纪六七十年代尚在流行的学术观点。现在，当学者们还没有从曾侯乙墓的'震慑'中完全醒悟过来的时候，舞阳骨笛的发现，又在人们浑沌的脑袋上敲了一记响槌。中外学者聚讼多年的严肃学术论题已如同儿戏：中国既已在八九千年前使用了七声音阶，两千多年以前的战国末期有无七声音阶的疑问自不必再谈，荆轲所唱的'变徵之声'也无须由两河流域东传而来。舞阳骨笛向世界宣称，在迄今为止发现的一切史前音乐文化的物证中，舞阳骨笛无论在年代及可靠性方面，还是在艺术成就方面，都是无与伦比的。中华民族的音乐文化在史前时期已远远走在世界的前面。

问题接踵而来。既然中国使用七声音阶已有八九千年的历史，势必涉及到整个人类的艺术史、文化史以及人类文明的起源等大问题。如果说，通过曾侯乙墓的考古发现，我们初步地认识了先秦音乐文明的高水平，那么从舞阳骨笛的出现到商周时代，这中间的六千多年有着怎样的一个发展过程？难道说还是用三皇五帝的神话来搪塞？还是用朱襄氏、葛天氏的传说来填补？显然，今天具有科学常识的读者已经不会接受这样的一部音乐史了，我们也不能再拿这些神话传说来敷衍我们的下一代了。中国音乐考古学所取得的大量成果，已经可以使我们丢弃神话和传说这根拐棍，运用今天考古学所提供的大量史前物证，来构建一部全新的中国远古音乐史。当然，历史学永远是一门'遗憾'的科学。今天的考古资料，还远不足以填补这六千年的空白。历史的真实面貌，犹如数学领域中的'极限'，史学家们只能不断地去接近它，而永远不可能达到它。但是，这正如人类对自然或人类自身的认识过程一样，我们可以从无知到有知、从知之甚少到知之较多、从认识的片面直到相对的全面。一部中国远古音乐的历史如此走来，也应该如此走去。

（三）中国音乐史将从14万年前写起

学术的发展瞬息万变。一部中国远古音乐的历史刚刚'如此走来'，又要考虑'如何走去'了。

2003年4、5月间，《北京晚报》、《北京晨报》相继报道，"奉节发现14万年前石哨"、"三峡发现最早乐器"。报道称：三峡奉节石哨的发现，"可能会把人类原始音乐活动的历史向前推至14万年以前"。[⑫]

中国科学院古脊椎动物与古人类研究所的考古学家黄万波等在重庆奉节天坑地缝地

⑩ 河南省文物考古研究所编著《舞阳贾湖》，科学出版社1999年版。

⑪ 黄翔鹏《舞阳贾湖骨笛的测音研究》，《文物》1989年第1期。

⑫ 见《奉节发现14万年前石哨》，《北京晚报》2003年4月1日；《三峡发现最早乐器》，《北京晨报》2003年5月23日。

区发现古人类遗址，是我国人类考古史上又一次重大收获。在这一地区的兴隆洞里，还找到了一个可以吹奏发声的史前石埙——确切一点说，是一个14万年以前人们制作的石哨。中国科学院地质研究所谭明博士认为，这件标本系一小段洞穴淡水碳酸钙沉积——石钟乳。它的下部中央为一内壁光洁的鹅管，鹅管的开口端的两边有斜切石钟乳沉积纹层的截面，其不同于自然撞击面，更不同于自然风化面；其次，鹅管开口端周缘的磨蚀痕迹、开口一侧的微凹状态，以及从根部的浑圆变为鹅管开口端的扁圆，是由于部分沉积物被损耗掉，但这种损耗难以用自然差异风化或差异溶蚀来解释。更重要的是，在发现这件标本的兴隆洞里，文化堆积层未经扰乱过，不存在这种自然差异风化或差异溶蚀的环境。显然，有关此器造型上非自然力因素（可以理解为人为加工因素）的一系列推断，表明奉节石哨为当时人们利用一截带有鹅管的石钟乳加工而成，是目前所发现的人类最早的原始乐器(图见封二)。

奉节石哨的出现，其在中国音乐发展史上的意义是难以估量的。二十年来，两大戏剧性发现：湖北曾侯乙墓乐器群和河南舞阳贾湖骨笛的出土，导致了先秦、远古音乐史的彻底改写；而奉节兴隆石哨的发现，可能会把人类原始艺术活动的历史，再一次地向前推进至14万年以前！人类在旧石器时代艺术活动情形，历来是学术研究的禁区：古来的神话传说与信史相去甚远，不足为凭；文字记载的历史充其量也仅有三千余年，鞭长莫及；而人类在旧石器时代文化艺术活动的考古发现几乎为零。奉节出土的原始乐器，将使人类艺术史的研究闯入零的禁区！再一次改写人类的艺术文明史！

什么是乐器？乐器是人类为音乐艺术制作的专用发声器具。这是比较狭隘的现代定义。乐器的广义定义是：人类为通过听觉得到情绪的愉悦、振奋或警示而创制的发声器具。琴、瑟、箫、笛自然是乐器，錞于、铜鼓是军乐器，沙球、猎角、车马铃、狗铃，乃至骨哨和石哨是不是乐器？也是乐器。从人类的幼年时期开始，对生活中经常接触到的某些特定音响，渐渐产生了注意和爱好。久而久之，学会利用手边的器具去模仿类似的、令人愉悦的音响。随着人类社会的进步，人们进而学会了制造能产生这些音响的器具。这些器具，无论其制作上是如何粗糙，或其音响性能是如何低劣，都应该算作人类最早的乐器了。奉节石哨能算“乐器”吗？答案应该是肯定的。

可以这样设想，利用手边的生活用具、生产工具或其他自然物品直接发出音响，是人类学会制造乐器的第一阶段，这方面我们今天难以直接通过考古发现加以论证。但借助一些乐器与某些生产生活工具在外形和构造上明显的亲缘关系，可以得到这样的推论。例如流行极为广泛的乐器石磬，就和一些石犁、石刀在许多地方有着一脉相承的特点，应该是远古石器时代的遗存。通过改造生活用具、生产工具或其他自然物品去获得人们所需要的音响，是人类制造乐器的第二阶段。《吕氏春秋》所说的帝尧命他的乐官质用麋鞈冒缶而鼓，以及山东邹城野店大汶口文化22号墓葬出土的用日常生活中使用的陶罐蒙皮而制成的土鼓[13]，应是这第二阶段的写照。当人们有目的地去制造专用的发音器具的时候，应是人类学会制造乐器的第三阶段：真正的乐器制造业诞生了。山西襄汾陶寺遗址3015号早期大墓出土的木鼍鼓[14]，可说已踏入了“专门”的乐器行列。

用奉节兴隆洞出土的石哨对口吹奏，吹出的气流会从孔中回旋后从吹口的一侧出去，因而可以轻而易举地获得一个清晰而稳

⑬ 周昌富、温增源主编《中国音乐文物大系·山东卷》，大象出版社2001年12月版。

⑭ 项阳、陶正刚主编《中国音乐文物大系·山西卷》，大象出版社2000年6月版。

定的音频。我们可以猜测这也许只是一种发声的玩具，也可能是一种狩猎用的诱捕工具。不过不可忽略这样一个事实：在人类如此早的幼年时期，已经懂得如何利用有孔的钟乳石去加工成能够发声的器具，而且是加工成一种能够发出人们所预想得到的音响的器具，这标志着，奉节兴隆洞出土的石哨已经进入了创制原始乐器的第二发展阶段。

奉节石哨的出现，是历史给音乐史学家们开了一个更大的玩笑。它又一次地给人们制造了一段永远填不满的历史空白——这一次的空白，是从舞阳骨笛到奉节石哨的13万多年！

当然，奉节石哨只能发出一个单音，不存在什么"旋律"性能。我们还不能要求14万年前的古人已经具有了我们今天所认为的某些音乐观念。音乐艺术是人类创造的社会上层建筑，音阶的出现是音乐艺术发展到较高水平时的产物，也是具有相当高度文明的社会的象征。人类从最初随意的叫喊声中，从不规则、不固定的无数自然音响中，把几个具有相对固定高度的乐音抽象出来，并赋予一定的内在联系，构成一个人们称为"音阶"的乐音系统，其间经历的漫长岁月，何止千年万年！

奉节石哨的出现，毕竟给这千年万年前遥远的另一头，确立了一个参照的定点。

二、我们应该如何面对中国音乐史的改写

中国音乐考古学如同一架硕大的轰炸机，轮番轰炸了中国音乐史这条千疮百孔的土坝。仅曾侯乙编钟、舞阳骨笛和奉节石哨三枚重磅炸弹，就使土坝的前半部分土崩瓦解。可是，大量的"炸弹"还在源源而来：

1999年6月，山东章丘洛庄汉墓及数十个大型祭祀陪葬坑被发现。其中乐器坑出土编钟、编磬等珍贵乐器总数达149件，是迄今中国音乐考古出土乐器最多的一次⑮。

1993年至1997年间，河南新郑一建筑工地的考古发掘连续取得重大成果，出土了大批先秦彝器。包括11套编钟，总数达254件，可称中国音乐考古方面又一次空前大发现⑯。

2002年4月，河南省平顶山市叶县旧县村4号墓因被盗掘而发现，保存了一批较为完整的乐器。其中最为引人注目的当数总数达37件的大型编钟，论其规模仅次于曾侯乙编钟；论其时代，则至少要比曾侯乙编钟早出百余年之久，有着曾侯乙编钟所不能替代的价值⑰。

1997年，河南省发掘了鹿邑县太清宫遗址长子口墓。墓中出土了3000年前的骨排箫(图见封二)，把这种中国音乐史上重要吹管乐器流行的时代，至少提前到商代晚期⑱。

1996年，新疆且末县扎滚鲁克地区首次发现了3件公元前5世纪左右的木质箜篌。2003年，在新疆鄯善洋海墓地又发现了3件公元前7世纪前后的箜篌(图见封二)，再次把这种来自西亚两河流域的乐器的历史向前推进了两个世纪⑲。

正在陆续推出的《中国音乐文物大系》，更像是一座深不见底的"弹药库"。已经出版的湖北、北京、陕西、天津、江苏、上海、四川、河南、甘肃、新疆、山西和山东等12个省卷，总共收录了文字及数据资料近250万言，各种图片6000余幅。考古发现的和传世的各种古代乐器舞具，反映音乐内容的器皿饰绘、砖雕石刻、纸帛绘画、俑人泥塑、洞窟壁画、书谱

---

⑮ 王子初《洛庄汉墓出土乐器述略》，《中国历史文物》2002年第4期。

⑯ 王子初《新郑东周祭祀遗址1、4号坑编钟的音乐学研究》，《文物》2005年第10期。

⑰ 河南平顶山市叶县旧县村4号墓因被盗掘而发现，所出总数达37件的大型编钟资料目前尚未公布。

⑱ 河南省文物考古研究所、周口市文化局编《鹿邑太清宫长子口墓》，中州古籍出版社2000年版。

⑲ 王子初《且末扎滚鲁克箜篌的形制结构及其复原研究》，《文物》1999年第7期。2003年在新疆鄯善洋海墓地发现的3件公元前7世纪前后的箜篌资料尚未正式公布。

经卷等等，从约一万年前的新石器时代直到清代末期，其中不乏历见著录的传世名器，也不乏闻名于史的重大考古发现，更多的是以往鲜为人知的文物，在该书中第一次集中性地“面世”。随着这部中国音乐文物资料总集的问世，越来越多的史论疑难有望澄清。

……

（一）中国传统史学和史料基础

现有的中国音乐史学，是中国传统历史学的一个分支。它的“脆弱”，来自于中国传统历史学的先天不足。历史学是研究和阐述自然和人类社会发展的具体过程及其规律性的科学。这是历史学的一般定义。但通常所说的“历史学”，仅指研究和阐述人类社会发展的具体过程及其规律性的科学。什么是中国传统历史学？中国传统历史学是建立在文献史料基础上的历史学，即“狭义的”历史学。史料是史学的基础。构建今天中国音乐史学的史料，可来自三个主要领域，即源于古代文献的“文献史料”，考古学发掘出土的“文物史料”和民族、民俗学研究的资料，包括存活于民间的传统音乐资料。

文献史料显而易见的局限，造成了中国传统历史学的局限，也造成了中国传统音乐史学的局限。

首先，相比中国悠久的历史，出现文字的时间仅为最后的短短数千年。中国较为成熟的文字，当以商代甲骨文算起，至今不过三千多年。其前既无文献可征，何来用文字记载的历史？

其次，人类的知识和历史的信息被人们用文字形式记录下来的只是极少极少的一部分，而书籍能经历漫长历史过程留存至今的又只是极少极少的一部分。很难说历史上秦始皇“焚书坑儒”时究竟焚毁了多少图书，单从曾侯乙编钟上的铭文内容来看，我们今天对先秦乐律理论的了解只是经汉儒之手保留下来的少得可怜的、几乎完全变了形的东西。在中国历史上，文献的积聚和传承经历了不止一次的浩劫。

其三，人是社会性的动物，人类中的任何一个个体，包括古代的史官，不能不受到当时社会的种种制约。历史上乐官的意志，往往被当政者所左右，这种情形在所谓的正史中不乏其例。撰史的文人中，那些既懂得乐律理论、又有音乐实践的就像凤毛麟角。他们对音乐往往是一知半解，假充知乐的人居多。靠这些文人记录下来的正史中，片面的、被歪曲了的内容比比皆是。而且，正史所记载的内容主要着眼于宫廷中的音乐活动，对于更为广泛的社会中下层的音乐生活极少涉及。翻开《二十四史》中的任何一篇“音乐志”、“礼乐志”，满眼都是帝王和达官显贵们的音乐事迹，即可证明这一点。另外，中国古代的所谓正史，数千年来受着一种强大的传统力量的束缚，这就是重“道”轻“器”的观念。这种来自儒家的道器观，使撰史的文人们一讲到音乐，便是大谈天道、人道，便是“声音之道，与政通矣”之类的感叹。中国一部帧帙浩繁的《二十四史》，其“乐志”、“律志”，有多少是记载音乐技术理论问题的？有多少是研究乐器制作、乐队编配的？又有多少是谈论真正属于音乐艺术本体的课题的？按照儒家的道器观，这些不是“道”而是“器”，是匠人贱工之学，士大夫们是不屑一顾的！

文献史料的先天不足已跃然纸上。试想，一部建立在音乐文献史料基础上的中国传统音乐史学，能适应今天新时代的要求吗？

（二）一部传统的中国音乐史学

中国传统音乐史学的建立，经历了一个漫长的历史过程。

自人类进入文明时代以后，人们可以用文字直接记载当时的历史了。中国传统音乐文化博大精深，源远流长。《国语·周语》的“州鸠论乐”，《管子》的三分损益，《礼记·乐记》的“唯乐不可以为伪”，《吕氏春秋》的“古乐”、“音初”、“侈乐”、“大乐”、“适音”、“音律”等篇章的包罗万象，乃至孔、孟、墨、荀诸子的乐

论，均不失为先秦音乐文献之名篇。自诩“文明礼仪之邦”的中国，自西周以来“礼乐”的观念根深蒂固。中国音乐的地位，历代显赫，备受关注。秦汉既往，一部《二十四史》，于天道神祇、帝王将相、政治经济、武功文治之林，“乐志”、“律志”占有着显要的一席之地。古代中国并无系统的音乐史著作，这些“正史”以及若干史料杂集中的相关内容，就成为中国传统的“音乐史”。

“五四”以后，中国首次出现了专门的音乐史学著作。叶伯和的《中国音乐史》上卷于1922年出版，书中将中国音乐史分为四个时代，分别为传说中的黄帝时代以前的“发明时代”，从黄帝时代到周代的“进化时代”，从秦汉至唐代的“变迁时代”和从宋元至今的“融合时代”。1929年，郑觐文完成了他的《中国音乐史》。全书分为五卷、七个时期：卷一为“上古　雅乐时期”，卷二为“三代　颂乐时期”，卷三为“秦、汉、南朝　清商时期；北朝胡乐时期”，卷四为“唐、宋　燕乐时期”和卷五“金、元　宫调时期；近世九宫时期”。许之衡的《中国音乐小史》1931年由商务印书馆出版，全书二十章，前十五章以历代史书所载宫廷雅乐和燕乐为主要内容，后五章专论唐宋以往俗乐变迁。田边尚雄的《中国音乐史》（陈清泉译本），1937年5月由商务印书馆出版。该书以一个外国人独特的眼光和角度，论述了中国音乐的发展和变迁，以及古代中国和中、西亚的交流，近代欧洲音乐理论体系传入对中国民族音乐世界化的影响。

除了上述四人的著作之外，还有1932年缪天瑞的《中国音乐史话》[20]，以及朱谦之在1925年《音乐的文学小史》的基础上，于十年后出版了《中国音乐文学史》[21]。不论其观点如何，他们在史料的运用上，无一例外，主要来自于中国古代文献。

早期倡导吸收西方科学思想、身体力行并成果卓著的中国音乐史学家，当推王光祈。他的《中国音乐史》，撰成于1931年2月。全书十章，分上、下册。上册为全书的重点，共四章。除了第一章论述本书编撰的缘起之外，余三章作者用近代科学的计算法梳理了中国古代的音律理论，研究了中国古代律、调的起源和演化，提出了一些较为重要的理论创见。其下册六章，主要论述了中国乐谱、乐器、乐队组织以及舞乐、歌剧、器乐的发展和进化。王光祈是中国近代民族音乐学的先驱。在他的大量著作中，最早系统地引进了比较音乐学的理论和方法。对于中国传统的音乐历史文献，特别包括备受学者重视的历代乐律理论资料，他以全新的思想和方法，进行了整理和归纳，并广泛对照和比较东、西方不同的音乐文化，提出了许多重要的、具有开创性的见解。尽管如此，作为现代学科意义上的中国音乐史学的重要创建者之一，王光祈治史的基本方法，仍沿用乾嘉学派以来的引经据典、孤证不立的旧有传统，并没有从根本上脱离传统历史学的范畴。

（三）杨荫浏的《史纲》和《史稿》

杨荫浏的《中国音乐史纲》（以下简称“《史纲》”）[22]及其后著《中国古代音乐史稿》（以下简称“《史稿》”），是中国传统音乐史学的里程碑式的著作，堪为中国音乐史学方面成就最高的丰碑。

1942年以后，荫浏先生在重庆青木关国立音乐院讲授中国音乐史和国乐概论等课程，着手撰写较为系统的中国音乐史讲义。讲义几经修改，于1943年年底，完成了他一生中极其重要的首部中国音乐通史著作《史纲》。《史纲》的写作，正处于条件十分艰苦的抗日战争时期。国立音乐院连一部《二十四史》都没有，先生常常要外出多方借书，以应

⑳ 缪天瑞《中国音乐史话》，上海良友图书印刷公司1932年版。

㉑ 朱谦之《音乐的文学小史》，1925年8月初版；《中国音乐文学史》，商务印书馆1935年1月版。

㉒ 杨荫浏《中国音乐史纲》，1944年1月油印本；《中国音乐史纲》，上海万叶书店1952年、1953年版。

著述需要。1941 年以前在昆明,因避日本飞机空袭而迁居呈贡龙街, 著名的文学家、荫浏先生的邻居沈从文先生每次从昆明回家,总要为他从西南联大借来笔记、丛书等有关资料。从《史纲》的内容和成书的过程不难看出,传统的文献史料在这部书中居压倒一切的地位。

《史稿》是先生穷一生的心血,至其晚年才完成的宏篇巨著。

1959 年 9 月,他完成了当时作为中央音乐学院中国音乐研究所内部参考资料 102 号的《中国古代音乐简史》第一册,并以简体字油印本的形式发表。至 1961 年 6 月,《中国古代音乐简史》第二册也告完成,并油印出版。《中国古代音乐简史》第一册的内容,上自远古,下至唐五代。第二册的内容包括了宋代。

1964 年 9 月,书稿以《中国古代音乐史稿》(上册)之名,由音乐出版社以繁体字正式出版。上册的内容,与《中国古代音乐简史》第一册基本一致,上自远古,下迄隋唐,宋、元、明、清各代内容暂缺。但在该书的编目体例上,做了一些合理的修订。如上书第二编“奴隶制社会时代”,被拆分为“夏商”和“西周、春秋、战国”两编。每编的起始与结尾,统一加上了带有提纲挈领和归纳总结的“概况”和“结语”。同时,作者还适当地增补了一些较为重要的专题研究成果,使原书内容更为丰富。如在第四编中论述汉代大曲的时候, 作者充实了有关“汉代大曲中的‘解’‘艳’‘趋’‘乱’”等内容。书后按原定的设想,作为实例补上了部分参考图片。这些图片基本概括了当时所见的重要音乐考古发现的文物, 说明荫浏先生已经着意突破以文献史料为主的传统音乐历史研究方法, 考古学史料受到了一定程度的重视。同在 1964 年,他的《中国古代音乐史稿》(下册)也已完成并油印发行,内容为元代音乐史。1966 年,《中国古代音乐史稿》(中册)由音乐出版社正式出版。中册与 1961 年 6 月油印出版的《中国古代音乐简史》第二册基本一致,内容涵括宋代。

之后,一场史无前例的浩劫,使一切学术工作陷于停顿。

1973 年, 湖南长沙马王堆汉墓被发现了。墓中除出土了无比珍贵的女尸外,还发现了重要的乐器。对马王堆汉墓的考古学研究成了当时重大的“政治任务”。荫浏先生和另外两位学者,因“革命形势的需要”,提前从“牛棚”里解放出来,被指派去湖南研究马王堆一号汉墓中出土的瑟。历经数年回到北京,先生已身患脑血管痉挛,身心大不如从前,健康状况进一步下降。在这种情况之下,他在古稀之年强用颤抖的手重新握笔, 于尚未拨乱反正的 1975 年,以百折不挠的精神,用近两年的时间,分别油印发表了《中国古代音乐史稿》(下册)的之二和之三。至此,先生的宏篇巨著《史稿》已经全部完成。

1980 年的 8 月,人民音乐出版社将 1964 年已出版的《中国古代音乐史稿》(上、中册),由荫浏先生重新修订和整理,合为上册;并请他补上尚未出版的继宋代以后的元、明、清三代的内容,作为下册,使之成为一部完整的中国古代音乐通史。于 1981 年 2 月仍以《中国古代音乐史稿》之名正式出版。全书用简体字,计为 65 万字,150 面乐谱,38 个插页(照片和图例),以精装和平装两种版本由新华书店北京发行所同时发行。

总体上来说,《史稿》在史料的丰富和准确、史识之卓越、史德之高尚等等方面,较之前人论著及其前著《史纲》,均获得了无可置疑的超越。尤其是他在史料的运用方面,取得了很大的拓展。例如通过对北京智化寺音乐、西安鼓乐、湖南浏阳古乐、河北定县子位村民间吹鼓乐、苏南十番鼓曲以及瞎子阿炳的民间器乐曲等的抢救和发掘, 使他积淀了无比深厚的基础, 使他更善于透过这些存活着的传统音乐与古代音乐文献直接或潜在的联系,以大大拓展《史稿》的史料系统。

典型的例证,是先生对宋代姜夔(白石)

创作歌曲所用字谱的成功译解。这是中国古代音乐技术理论方面的重大突破。姜夔的字谱，近代多有人研究，上世纪40年代，先生自己也研究过，终因有些疑难一时无法解决而搁置起来。50年代初，他在天津中央音乐学院工作，得到了当时的副院长吕骥提供的民间吹打乐《五台山僧寺流传宋时乐谱》。这是抗战初期吕骥在山西五台山地区收集的。荫浏先生从这本乐谱中找到了辨认姜夔字谱的新的线索。1953年7月，先生带队去西安采访鼓乐，他终于从年代久远的民间乐谱中，发现了其和宋人字谱的渊源关系，解决了翻译姜夔乐谱的技术疑难。不仅如此，他还从当地民间艺人的生动演奏中，进一步领会了这种乐谱的实际运用方法。由此找到了在五台山乐谱研究中遗留下来的疑难的答案，获得了明晰解读宋人字谱的钥匙。七百多年前姜夔创作的歌曲，通过先生不懈的努力，成为现代人可以演唱和欣赏的鲜活音乐。

杨荫浏很早就认识到单纯依靠文献史料治史的局限，始终不懈地关注音乐考古的新发现。早在1943年《史纲》的写作过程中，已经关注并引用了当时有限的音乐考古资料和研究成果，如唐兰的《古乐器小记》、中央研究院历史语言研究所关于河南汲县山彪镇出土的编钟的考证以及殷墟发掘的有关资料等。他在研究马王堆一号汉墓的瑟时，由于瑟面上的码子已在出土时被弄乱，因而无法了解这件乐器定弦的音列情况。杨先生和参加乐器考察的同仁，从考古研究所找出了墓葬刚被打开时尚未被扰动的瑟的照片，仔细地研究了上面弦码摆放的规律，再根据照片上乐器和实物的比例，计算出瑟上原来瑟码的具体位置。研究中他进一步发现，瑟的第一弦和第六弦的弦长是倍、半关系，于是他又根据瑟和筝定弦的一般规律，判断出这瑟是按照五声音阶定弦的，从而揭示出瑟这种久已失传的古乐器以及与其相关的汉代音乐文化的重要价值㉓。

这些研究成果，在先生的《史稿》中只是点点滴滴。正是这无数的点点滴滴，汇成了《史稿》这部巨著的滔滔江河。也是这无数的点点滴滴，成为“杨史”不同于他史最为壮观亮丽的特色。缪天瑞先生指出：“杨荫浏先生撰写中国古代音乐史，抛弃了‘从文献到文献’的旧习，而通过他对民族民间音乐演奏演唱的实践和民间音乐调查研究的成果，来深入理解传统音乐文献，赋予传统音乐文献以真实的涵义。这就是他能写出光辉著作《中国古代音乐史纲》等的关键所在。杨先生的著作不仅影响我国新一代的中国古代音乐史研究者，而且广为国际学者所引用。他的著作不仅在当代显示突出的价值，而且将在中国古代音乐史研究这一历史长河中永远发放光芒。”㉔这的确不是溢美之词。

（四）杨荫浏的《史稿》要不要修订

时至21世纪的今日，新的音乐史料大量被发掘和发现，人们对历史的认识在不断得到深化。《史稿》中的部分专题，随着新史料的发现，可能内容较前更为丰富；由于史料的局限，荫浏先生当时还未注意到的新课题，可能在今天被提出来了。不仅是可能，有些已经成为事实摆在我们面前。另外，尽管《史稿》较之前人已经大大地拓展了史料系统，但从本质上来说，文献史料仍是《史稿》中占有绝对优势的主体，民族民俗音乐学史料和音乐考古学史料的应用，尚未从根本上改变传统的治史方法。所以当音乐考古学强烈冲击着传统音乐史学的同时，不可避免地震荡着杨先生的巨著。一方面，自1981年由人民音乐出版社出版，迄今已有二十余年，期间出版了中国音乐通史类的著作已有数十部之多，但其中

㉓ 华蔚芳、伍雍谊《杨荫浏评传》，《中国音乐学一代宗师杨荫浏》（纪念集），（台湾）中国民族音乐学会1992年6月版。

㉔ 缪天瑞《纪念我的良师益友杨荫浏先生》，书刊出处同注㉓。

应景之作居多,或为应付职称所需,或为教学工作之便,真正在学术上有所阐发、理论上有所开拓者寥寥无几。故今天《史稿》仍不失为一部最为重要的中国音乐史学著作,人们无论在有关的研究或教学参考方面,均离不开这部巨著。另一方面,由于新资料、新观点的不断出现,人们又常常会感到《史稿》的局限越来越大。所以在2002年中国音乐史学会福州年会上,一些有影响的史学家曾提出了修订《史稿》的建议:荫浏先生的《史稿》,是目前高等院校和音乐学术机关最权威、最常用的专著和教材。随着学术的发展,对《史稿》加以必要的修订,以在能够替代《史稿》的新的论著出现之前,充分发挥它的社会作用。

他们的本意是很好的。不过《史稿》要不要修订,这是一个需要认真对待的问题。

从本质上来说,《史稿》是一部中国音乐史专著,不是一部通用的教材。作为教材,一般可以根据形势的需要不断地加以充实和修订,但作为一部个人的学术著作,问题就不是那么简单了。《史稿》是杨荫浏在他所处那个时代的认识和成果,是他个人的知识和智慧的结晶,也是杨荫浏本人历史的组成部分。从中国音乐史学发展史的角度来看,《史稿》是一个里程碑,它本身就是历史。我们应该尊重历史。随意修改《史稿》,不免有“篡改历史”、“画蛇添足”之嫌。况且,修订《史稿》必须获得著作权人的许可。先生本人已经谢世多年,根据我国现行的著作权法,作品的署名权、修改权和保护作品完整权是只有作者才享有的权利。因此,《史稿》的修订也不具法律支持。

退一万步讲,如果有这么一位德识兼备的音乐史学家,并得到荫浏先生的信任和委托,来修订《史稿》。他该怎样来面对这项艰巨的工作?首先不可回避的问题是,前述奉节石哨出现,中国音乐史的起点被推向14万年前的旧石器时代。这在传统的中国音乐史中是一个完全空白的处女地带;舞阳骨笛的出土,原有对所谓“远古音乐”的认识被彻底否定,古代的神话传说也已不足为凭。商周音乐部分,又由于曾侯乙墓的发掘、曾侯乙编钟及其铭文等大量考古史料的发现,无论从商周社会的礼乐制度、乐器的性能和配置的发展水平、音阶和音律的高度发达等等方面,会从资料到认识和观点,均出现根本性的改变。也就是说,“修订”将会变成“重写”。这是修订《史稿》将会遇到的另外一个重要问题。更何况,何人能自认为是“德识兼备”以至超越于荫浏大师之上?既如此,我们何不重新编撰一部新的中国音乐史呢?“编撰”者,既可博采众人之长,亦可充分吸收《史稿》的辉煌成果;既可大力弥补文献史料之“先天不足”,更可广泛运用今天音乐考古学上所获取的全新认识。有鉴于此,笔者倾向于如下的意见:与其“修订”,不如“重写”。学术的发展,科技的进步,在新的历史条件下,编撰一部更适合时代的《中国音乐通史》,恰恰是新时代提出的迫切要求,也是今天中国音乐史学者们应该承担的历史责任。

常有人说,近数十年来由于旧学的废弛,新学的建立,今天大多数研究古代音乐史学者的国学功底,已难望前人之项背。这确是中肯之言。在诸多前人已经发掘的文献史料的基础上,今人要获得突破性的进展,恐怕是比较困难的。黄翔鹏先生曾经以“中国乐律学史”课题组的方式,组织了全国三十多位学者合作,其中的一项主要任务就是全面梳理中国有关乐律学史方面的文献史料。结果由于种种原因,未能获得预期的成果。这“种种原因”之一,还是在于多数中青年学者的文献功底远不如前人的缘故。

但是,我们也应该看到另一方面:由于科学技术的飞速发展,今天的学者也有着前人不可企及的优势。近代以来中国考古学的发展,大量的实物史料被发掘出土,人们对古代社会认识的深度、广度和速度已远远超越于前人。今天的学者是非常幸运的,他们处在一个知识“爆炸”、资料“爆炸”的(下转第57页)

个性。其次，黎锦晖将歌唱发声向生活化靠拢，突出写实性的表演特征。由于黎锦晖一贯主张推广国语，因此，具体到歌唱的表演训练上也尤为强调四声与音乐的调和，使歌唱更接近生活化的口语；行腔上虽然主要采用传统戏曲的练声方法，但更强调运腔的灵活与表情真实，着力回避僵化唱腔，使用许多装饰音来加强戏剧感染力。因此，黎锦晖自己把他的儿童歌舞剧的总体演唱风格设定在“以恬静柔和、天真活泼为主”⑰的审美框架中，使这些角色的语言表达充满着鲜活的时代气息。因此，总的来看，他在儿童歌舞剧的导、表演中所贯彻的表演方法基本上属于写实主义。

由上可见，黎锦晖的歌剧观中音乐具有统摄、贯穿作用，追求音乐的原创性和歌舞剧的戏剧性，竭力避免出现‘话剧加唱”，同时取用戏曲的声腔表达而不去搞戏曲歌剧化。相对30年代后在上海和广州以及山东等地出现至少两类‘新歌剧”——改良歌剧和‘话剧加唱”，黎氏20年代的这种歌剧观很有其积极意义。他的戏剧音乐创作虽缺失多声思维，但原创性的整体构思和对戏剧性审美的追求都已显露出独特的歌剧思维端倪。因此，把黎氏歌舞剧看成是中国歌剧的早期探索是不容置疑的，它是中国歌剧在民国生成期的雏形。在20世纪初梁启超在日本探索学校剧、文明戏几个流派在日本和中国搞所谓的‘新歌剧”之后，黎锦晖为中国歌剧真正迈出了可喜的一步，以至于他的影响在后世蔓延达三十年之久。直接受过黎锦晖歌剧观影响的作曲家就有两位，巧合的是这两人都曾在他的歌剧社乐队中任过提琴声部演奏员——聂耳和黄源洛。年轻的聂耳从黎锦晖那里得到的东西远大于他们在世界观和艺术观上的分歧。如果我们仅从歌剧思维的角度上来评价，聂耳并没有从他的‘新歌剧’《扬子江暴风雨》所展示的歌剧形式上体现出对黎锦晖的超越。相反，聂耳在离开明月社后的反思，也说明了他对黎锦晖创作能力的敬重和感佩。黄源洛早期也曾写过与黎锦晖的儿童歌舞剧相似类型的作品，如1927年他创作了儿童歌剧《名利图》。从黄自那里结束学业后，黄源洛最终迈向了正歌剧《秋子》，真正为树立歌剧思维观做出了自己突出的贡献。

我们如何客观地继承黎锦晖歌舞剧中的优秀遗产来发展我们21世纪的中国歌剧？诚如一些学者所言：对于黎锦晖，我们还应当再回首。非但民族音乐学领域需要重新认识他的成就，中国歌剧史研究也同样需要理性的光辉再次降临到黎锦晖的身上。

作者单位：厦门大学戏剧戏曲学博士生

⑰ 同注⑦，第117页。

（上接第27页）信息时代。旧时代的学者经年累月翻检书卷，也未必能得到多少所谓的“音乐史料”，而今天的一部《中国音乐文物大系》，就包含了多少尚待研究的新材料、新课题。在这些实实在在的古代音乐文化遗物的面前，又有多少以往熟知的文献史料值得重新评估，重新探讨。当今音乐考古学史料的大量涌入，从根本上改变了传统音乐史学的史料结构，从而确立了一个全新的史料系统：文献史料和文物史料的相辅相成的系统。中国音乐考古学史料已出现堪与文献史料并重的局面，成为当前中国古代音乐史发展的最重要的史料领域。

一部新的中国古代音乐史应该如何去撰写？这是我们即将面对的一个更为具体的问题。

作者单位：中国艺术研究院音乐研究所